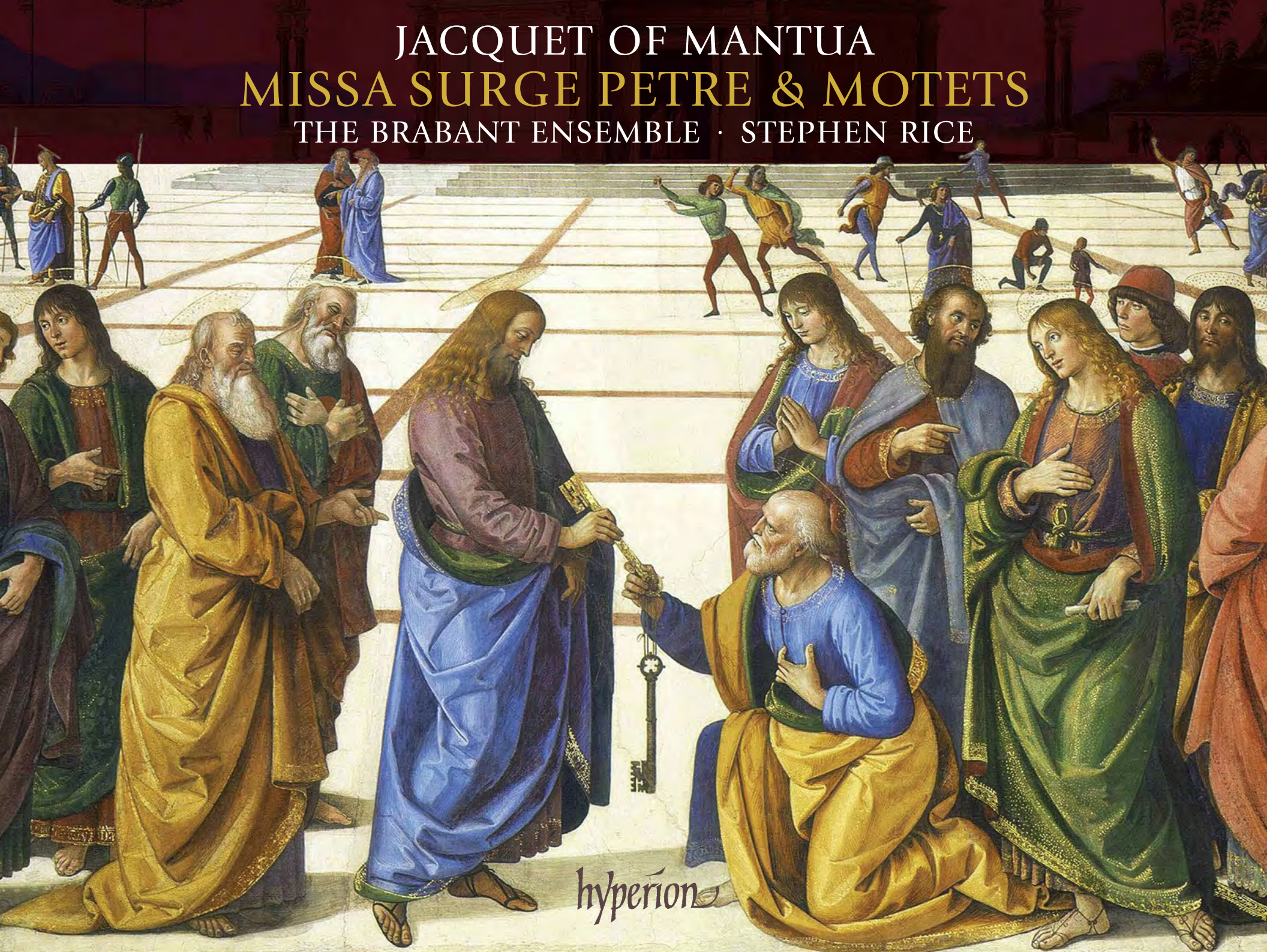
JACQUET OF MANTUA

MISSA SURGE PETRE & MOTETS

THE BRABANT ENSEMBLE · STEPHEN RICE



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 9*

DEUTSCH ☞ *Seite 15*

FRANÇAIS ☞ *page 21*

JACQUET OF MANTUA

(1483–1559)

1	**Surge Petre** 6vv	[9'16]
	Missa Surge Petre 6vv	[32'57]
2	Kyrie	[4'27]
3	Gloria	[6'11]
4	Credo	[9'47]
5	Sanctus and Benedictus	[7'07]
6	Agnus Dei	[5'22]
7	**Ave Maria** 3vv *sopranos and altos only*	[2'29]
8	**O vos omnes** 4vv	[10'44]
9	**In illo tempore … Non turbetur** 5vv *also attributed to Nicolas Gombert and Jacquet de Berchem*	[8'02]
10	**O pulcherrima inter mulieres** 3vv *sopranos and altos only*	[2'56]
11	**Domine, non secundum peccata nostra** 6vv	[10'12]

THE BRABANT ENSEMBLE

soprano HELEN ASHBY, KATE ASHBY, ELOISE IRVING
alto EMMA ASHBY, SARAH COATSWORTH, CLAIRE EADINGTON, FIONA ROGERS
tenor ALASTAIR CAREY, BENJAMIN CLARK, LUÍS TOSCANO
bass JAMES ARTHUR, PAUL CHARRIER, DAVID STUART

STEPHEN RICE conductor

THE COMPOSER JACQUET OF MANTUA suffers more than most Renaissance historical figures from problems of identity and nomenclature. He is referred to in French as Jachet de Mantoue, and during his long professional career in Italy as Iachet da Mantova and Iachetus Gallicus, but most often simply as Iachet. The use of a diminutive only, especially one derived from such a common Christian name as Jacques, gives rise to obvious problems of identification, as the well-known case of 'little Josse of the fields', the leading composer of the previous generation, makes clear. This Jacquet is to be distinguished especially from another composer of the same name and active at much the same time, who came from a village outside Antwerp and is known, following the name of the village, as Jacquet de Berchem. The Mantuan Jacquet was from Vitré in Brittany and bore the surname Colebault, Latinized in archival documents to Collebaudi; he is thought to have been a relative of the virtuoso singer Antoine Colebault, sometime of the Ferrarese and Papal chapel choirs, and by or for whom additional ('si placet') parts to various pieces are conjectured to have been written.

Although, as is so often the case, little is known of his early life, Jacquet appears to have travelled to Italy by the late 1510s, by which time he was already in his mid-thirties. After a spell at Modena, during which time his work came to the notice of the Este family of Ferrara, he took up residence in Mantua by 1527, remaining there until his death thirty-two years later. (His tenure was thus similar to that of the somewhat younger Adrian Willaert at St Mark's, Venice, who also arrived in 1527, dying in office in 1562.) Jacquet's principal patron was Cardinal Ercole Gonzaga, one of several members of the Mantuan ruling family who had highly successful careers in the Church: Ercole narrowly missed out on election to the Papacy in 1559, and he presided over the Council of Trent's deliberations during the final two years of his life (1561–3). Although from 1534 Jacquet was nominally maestro di cappella of the city's cathedral, it was Ercole rather than the cathedral chapter who paid his salary.

The Gonzaga, ruling family of Mantua since the early fourteenth century and promoted through the ranks of the nobility to ducal status in 1530, had been limited in their cultural pretensions until the arrival in the city of Isabella d'Este (1474–1539), daughter of Duke Ercole I of neighbouring Ferrara, who married the Marquis Francesco Gonzaga in 1490. During the half-century that followed, including the years after the death of Francesco in 1519, Isabella was the leading patron at the court, and it was under her influence that Mantua became a centre of secular music and of other arts. There seems to have been only limited overlap between the musical activities of the Gonzaga court and of Mantua cathedral, however—except in the sense that Jacquet was established in the cathedral but as a creature of the ducal family. This is all the more surprising when one considers that the Gonzaga did not construct a private chapel building until after Jacquet's death, installing instead the court's sacred music ensemble in the Lady Chapel, Santa Maria dei Voti, within the cathedral. Although the court establishment included the two major figures in the secular genre of the frottola, Marchetto Cara and Bartolomeo Tromboncino, Jacquet is the only composer of any substance to have graced the ecclesiastical organization in Mantua at this time. It was fortunate for his contemporary listeners, therefore, that he wrote such a significant quantity of sacred music, and that it is of such fine quality.

The Mantuan cathedral choir was large in comparison with the importance of the duchy, with approximately fifteen adult singers and about a dozen boys on average during Jacquet's career. As with other Italian choirs such as that of the Sistine Chapel, however, it may well have been the case that the performing forces for polyphony were considerably smaller, possibly even single voices to a part. Nonetheless,

the complement of thirteen singers on the present recording is a plausible one for this repertoire, even if the mixing of genders would have been unacceptable in Renaissance Mantua.

Jacquet's musical output is substantial, running to twenty-four known Mass settings, rather over a hundred motets, a cycle of twenty-six Vesper Hymns, Psalms which were published in collaboration with Adrian Willaert and others, Lamentations, and two Passion settings. In total this is a comparable achievement to the other leading figures of his age such as Willaert and Nicolas Gombert, with a greater emphasis on Mass composition but almost no secular music. No doubt this weighting reflects Jacquet's position at the cathedral and the existence of a separate courtly musical establishment within the small city of Mantua.

The fact that Jacquet's music is rather poorly known in modern times is no reflection on its quality, which places him among the very best of the mid-century composers. However, a considerable portion of his output is unavailable in modern edition, due principally to the early death of the musicologist George Nugent, who had been in the process of editing the motets. Nugent had contributed substantially to understanding of the true extent of Jacquet's compositional activity by sifting out those pieces incorrectly attributed to him. But despite the recent posthumous publication of a further volume of Nugent's edition, a considerable quantity of material remains unedited, including nearly half of the Masses.

Missa Surge Petre is among those not yet available and was edited especially for this recording. Both the Mass and Jacquet's own motet on which it is based (the latter published by the Parisian printer Pierre Attaingnant in 1535) are scored for six voices. Perhaps this unusually sumptuous scoring reflected the dedication of Mantua Cathedral to St Peter: one can well imagine either piece being performed at patronal festivals there. According to its printed source (Paris: Le Roy and Ballard, 1557), the Mass divides the Altus voice as well as the Bassus, but in reality Le Roy and Ballard's Secundus Altus has the same range, if a slightly higher tessitura, than the Tenor, meaning that the motet and Mass are both effectively scored SATTBB. As is customary in the genre of the imitation or 'parody' Mass, the composer takes themes from the motet as structural points for imitation throughout the cycle. The opening motif from the motet, which illustrates the text 'Arise Peter' with an upward leap of a fourth or fifth, provides the initial material for four out of the five Mass movements, almost conforming to the 'head motif' principle of Mass organization dating back to the previous century. The Sanctus, however, adopts instead a melody based on the final theme of the motet 'claves regni caelorum' ('the keys to the kingdom of heaven'), which is placed against the rising fifth of 'Surge Petre' in the bass part. Moreover, Jacquet's treatment of the motet material is more subtle and varied than that of his fifteenth-century predecessors. None follows the precise order of entries of the motet, nor do the voices ever enter at the same temporal distance. Jacquet thus recreates the imitative nexus of the polyphony anew in each Mass movement, while preserving a strong feeling of unity between all of the movements and the model.

Other melodic elements of the motet which reappear in the Mass include the opening of the *secunda pars*, 'Si diligis me, Simon Petre' ('If you love me, Simon Peter'), which is used at the 'Et in Spiritum Sanctum' ('And in the Holy Spirit') section of the Credo, and most tellingly at the final section of the Agnus Dei, in both cases making use of the motet material's gentler feeling to contrast with the generally more forceful opening material. The setting of the name 'Simon Petre' with the two highest voices rising in thirds (at 5'22) is particularly beautiful, and is heard again at the very end of the Mass, to the phrase 'dona nobis'. As mentioned, the 'claves regni' motif begins the Sanctus, though in a

version significantly altered such that the triumphant syncopations of the original motif are transformed into quiet rejoicing.

Jacquet based five of his Mass settings on his own motets, retaining in each case the same number of voices between model and Mass (in contrast to the practice of Gombert, who generally reduced the voice count by one, for instance in his Mass/motet pairs *Beati omnes* a 5/*Missa Beati omnes* a 4 and *Media vita* a 6/*Missa Media vita* a 5). All Jacquet's other Masses, in common with the great majority of his works generally, are for five voices. The text of **Surge Petre** is a little unusual, not so much because it concatenates several texts relating to St Peter's life, but rather because successive statements are made by different people, so that the point of view is continually changing. First, in a paraphrase of Acts 12: 7, the angel instructs the chained Peter to arise and dress, for the shackles will fall from his hands. The focus then shifts to the words of Jesus: 'You are Peter and on this rock I shall build my church' (Matthew 16: 18–19). The *secunda pars* begins with the interlocution between Jesus and Peter, based on John, chapters 21 and 13, in which the apostle is saddened at being asked whether he loves Jesus. Here Jacquet's compositional response to the text is to set the words 'Tu scis, Domine, quia amo te' ('You know, Lord, that I love you') to a repeating phrase with somewhat ungainly word-setting, illustrating St Peter's discomfiture at the question. (Contrastingly, the words of Jesus where he addresses Peter directly—'Tu es Petrus' in the *prima pars*, and as noted above, 'Simon Petre' in the *secunda*—are the most gorgeously set in the entire piece.) The next section of text is not Biblical but taken from the Magnificat Antiphon for First Vespers of the feasts of SS Peter & Paul and of St Peter's Chains. In this section, Peter is again the addressee, but this time the Church is speaking, and the events referred to are in the past ('tibi traditae sunt claves regni caelorum'—'to you have been handed the keys to the kingdom of heaven'). The motet text as a whole thus combines four separate aspects of the saint's life, both before and after his martyrdom, while managing to include a musical repeat so that the triumphant 'claves regni caelorum' ending recurs in the *secunda pars*, this time with an additional Alleluia. In terms of depiction of St Peter, the text is best regarded as analogous to the tradition in the visual arts, whereby saints are depicted in multiple locations within the same painting, illustrating various episodes of their *vitae*. This is an essentially medieval conception, which in painting had yielded to more visually realistic schemes by Jacquet's time, but in terms of musical style the motet suggests a rather later date of composition than the mid-1530s. With the exception of a few archaic cadence formulae, it could almost be an early work of Palestrina, who was under ten years old when this piece was published. For the reasons explained above, Jacquet's contribution to the development of church music in the middle third of the sixteenth century has not yet been fully evaluated, and pieces such as *Surge Petre* suggest that he might well deserve a much more central position in the Italian scene than has previously been allowed.

The two three-voice motets recorded here, **Ave Maria** and **O pulcherrima inter mulieres**, are both taken from the multi-composer collection *Motetta trium vocum*, published by the Venetian printer Antonio Gardano in 1543. Four composers are named on the title page, where 'Iachetus Gallicus' takes pride of place ahead of '[Cristóbal de] Morales Hispanus', 'Constantius [Costanzo] Festa', and 'Adrianus VVilgliardus [Willaert]'. Jacquet is indeed the best represented composer in the print, with twelve out of twenty-eight pieces, arranged in groups of three according to their modality. They are scored for a restricted range of two octaves, with two upper and one lower voice (cleffed c2-c2-c4 or two mezzo-soprano and one tenor clef), and are thus

suitable for performance with lower or (as here) upper voices only. *Ave Maria*, in the Mixolydian mode, is a smoothly untroubled setting which radiates confidence in the sanctity of Our Lady, whilst the Phrygian-mode *O pulcherrima inter mulieres* transmits more of the melancholy associated with that tonality. The text draws on imagery from the Song of Songs, and the setting reflects the bitter-sweet sense of phrases such as 'you have wounded my heart, my bride, my beloved'.

Although **O vos omnes** is written for only four voice parts, the motet carries an emotional heft appropriate for its position in the Holy Week liturgy. The music's expressivity rests on two devices: the first is the preponderance of passing minims, as in the phrase 'qui transitis per viam', where each voice in turn descends slowly, creating harsh dissonance on the way. Following the homophonic phrase 'si est dolor similis' (1'29), all four voices join in simultaneous descent, including the most extreme manifestation of the descending phrase, where the bass part begins on middle C and sinks by step through a twelfth to low F. The second element of Jacquet's text expression is the control of musical time: in the *secunda pars* the rate of musical event is gradually slowed down as the texture is stripped away, reverting to the archaic structure of pair imitation (tenor and bass duet followed by alto and soprano, in invertible counterpoint) at 'dissipatae sunt'. The text 'Tristis est anima mea'—words of Jesus in the Garden of Gethsemane—receives a melodically very static setting, and the texture winds down eventually to the homophonic stillness of 'mortem autem crucis', which dovetails into a reprise of the opening. The overall effect of this piece is one of pain and deep sadness, achieved with remarkably simple musical means.

The authorship of **In illo tempore … Non turbetur** was the cause of much confusion in the sixteenth century, which it is difficult to resolve in modern times. The motet appears in nine sources, the earliest being a print published in Lyons by Jacques Moderne (in the standard index of early prints, *Répertoire International des Sources Musicales*, this bears the siglum 1539[5]), which attributes it to Nicolas Gombert. The Augsburg printer Melchior Kriesstein follows Moderne's attribution (RISM 1545[3], 1546[5]), whereas Moderne had changed his mind within three years (1542[5]) and assigned the piece to 'Iacquet' (without specifying further). Berg and Neuber of Nuremberg, not the most scrupulous in their attributions, gave it to 'Iaquet' (1555[10]), and meanwhile the Venetian firm of Gardano had published it in 1540 under the name 'Iachet' (RISM J17-1540), amending this to 'Giachet Berchem' in a revised edition of the same print (J14-1553[17]: this print advertises itself as the work of a single composer, but in fact contains music by more than one hand). Gardano's rival, the firm of Scotto, printed it a final time (J8-1565) under 'Iachet', and a manuscript in Treviso destroyed during World War II opted for 'Iachet Berchem', according to its surviving index. Ordinarily a printer changing attributions from one composer to another would be a fairly strong indication that the second attribution is the correct one, new information having become available: but here there are two changes of name, between different prints first by Moderne and then Gardano, so really the bibliographical evidence is inconclusive if not downright unhelpful.

Stylistic evidence might also be brought to bear in order to resolve the issue, but analysis is somewhat hampered by the incompleteness of the Jacquet of Mantua edition, and the absence of Jacquet de Berchem's work from the modern catalogue. At the present state of knowledge, the best that can be said is that *In illo tempore … Non turbetur* could plausibly be the work of either Gombert or Jacquet of Mantua. The situation is further confused by its text incipit, shared with many other motets which begin 'In illo tempore' purely as an indication that their text is taken from one of

the Gospels. This particular piece indeed continues '… dixit Jesus discipulis suis', which is also the opening of another motet by Gombert, likewise for five voices. It is not particularly surprising that Gombert might have set two such passages from the Gospels, Jesus being much given to telling his disciples things that seemed significant to the later Church, but the similarity of texts does make the source situation even more of a minefield than it might be.

The present text is paraphrased from chapter 14 of St John's Gospel, an episode in which Jesus instructs his disciples to have faith ('Let not your heart be troubled'), but also reproaches them for their lack of understanding ('For how long have I been with you and you not recognized me?'). The musical surface is relatively smooth, as is appropriate for the text 'Non turbetur', but becomes more insistent at 'Philippe, qui videt me', before the piece concludes with a placid Alleluia.

Domine, non secundum peccata nostra is one of Jacquet's most impressive but also strangest pieces. It was published in 1535, like the motet *Surge Petre*, by Pierre Attaingnant, and in certain respects is rather more representative of the style of the mid-1530s than that piece, while also displaying the control of form that Jacquet exhibits elsewhere. The piece is divided into three sections, with the middle one restricted to lower voices—indeed, the voice ranges are entirely different, with the outer sections cleffed c1-c2-c3-c4-f4-f4 (or soprano, mezzo, alto, tenor and two bass clefs) and the *secunda pars* c4-c4-c4-f4 (three tenors and a bass). The opening is sombre, with both bass parts rising slowly from the key note beneath a tenor pedal; this texture is then repeated at the upper octave by the three higher voices before the full ensemble is first heard some fifteen breves into the piece. This concern with high- versus low-voice contrast is developed later on, when a high trio introduces the phrase 'quae fecimus nos' before 'neque secundum' once again features voices rising from a low point, but this time at a considerably more rapid rate, again with held notes above. The aesthetic here appears to be one of *varietas*, the late-fifteenth-century concept in which excellence in composition was achieved by the presentation of many different ideas and textures within the same piece. But a more modern expression is found for 'retribuas nobis', where tenor and bass exclaim in thirds, before the upper voices repeat and ornament the idea. An extended plagal cadence brings the *prima pars* to an end.

The four-voice *secunda pars* is based on similar ideas: rising runs and long held pedal notes at the top of the texture, a most unusual disposition in the sixteenth century, indeed at any time. Most striking about this section is the quasi-homophonic recitation on 'misericordiae tuae' and again 'facti sumus'. Between these, the word 'pauperes' inverts the prevailing texture, with the highest voice singing a sequence of rapid scalic phrases while the other three voices hold long notes. This section seems particularly experimental and has a haunting beauty which relates to the penitential text as a whole, while attempting only at times to express it directly.

The final section begins with another highly effective use of textural contrast, with the restored upper voices holding a series of ethereal, slowly shifting chords ('Adiuva nos') before the full choir is rather vigorous in describing 'God our salvation' ('Deus salutaris noster'). Another upper-voice trio sets 'et propter gloriam nominis tui', and the complete texture returns for the entreaty 'libera nos'. A final textural contrast, and another manipulation of musical time, occur at 'propter nomen tuum', which resolves gradually into the final cadence. Jacquet's methods here are very different from the more familiar ones of *Surge Petre*, even though the two pieces both date from relatively early in his long career; but *Domine, non secundum peccata nostra* has a strange beauty found only rarely in any period.

STEPHEN RICE © 2015

1 **Surge Petre**, et indue te vestimentis tuis:
accipe fortitudinem ad salvandas gentes.
Quia ceciderunt catenae de manibus tuis.
Tu es Petrus et super hanc petram
aedificabo ecclesiam meam.
Et portae inferi non praevalebunt adversus eam.
Et tibi dabo claves regni caelorum.

Arise Peter, and put on your clothes:
take the courage needed to save the peoples.
For the chains have fallen from your hands.
You are Peter and on this rock
I shall build my church.
And the gates of hell shall not prevail against it.
And to you I shall give the keys to the kingdom of heaven.

Si diligis me, Simon Petre, pasce oves meas.
Tu scis, Domine, quia amo te,
et animam meam pono pro te:
tu es pastor ovium, princeps apostolorum.
Tibi tradidit Deus omnia regna mundi,
et ideo tibi traditae sunt claves regni caelorum.
Alleluia.

If you love me, Simon Peter, feed my sheep.
You know, Lord, that I love you,
and I lay down my soul before you:
you are the shepherd of the sheep, the prince of apostles.
To you God has handed all the kingdoms of the world,
and so to you have been handed the keys to the kingdom of heaven.
Alleluia.

after ACTS 12: 7; MATTHEW 16: 18–19; JOHN 21: 15–17; JOHN 13: 37;
MAGNIFICAT ANTIPHON FOR FIRST VESPERS OF THE FEASTS OF SS PETER & PAUL AND OF ST PETER'S CHAINS

Missa Surge Petre

2 Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

3 Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Glory be to God on high
and on earth peace, good will towards men.
We praise you. We bless you.
We worship you. We glorify you.
We give thanks to you for your great glory.
Lord God, heavenly king, God the Father almighty,
Lord the only-begotten Son, Jesus Christ,
Lord God, Lamb of God, Son of the Father.

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

You who take away the sins of the world, have mercy on us.
You who take away the sins of the world, receive our prayer.
You who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.
For you only are holy. You only are the Lord.
You only are most high, Jesus Christ.
With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.

4 Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,

I believe in one God, the Father almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten Son of God,

et ex Patre natum ante omnia saecula,
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum non factum, consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem
descendit de caelis, et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est.

born of the Father before all worlds,
God of God, light of light,
very God of very God,
begotten not made, being of one substance with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men, and for our salvation,
came down from heaven, and was incarnate
by the Holy Spirit of the Virgin Mary, and was made man.

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.

And was crucified also for us
under Pontius Pilate, he suffered and was buried.
And the third day he rose again according to the scriptures.
And ascended into heaven:
he sits at the right hand of the Father.
And he shall come again with glory
to judge both the quick and the dead:
whose kingdom shall have no end.

Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

And in the Holy Spirit, Lord and giver of life:
who proceeds from the Father and Son,
who with the Father and Son is worshipped
and glorified: who spoke through the prophets.
And in one holy, catholic and apostolic church.
I acknowledge one baptism for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

5 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Holy, holy, holy Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

6 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, you who take away the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, you who take away the sins of the world,
grant us peace.

7 **Ave Maria**, gratia plena, Dominus tecum:
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui Jesus.

Hail Mary, full of grace, the Lord be with you;
blessed are you among women,
and blessed the fruit of your womb, Jesus.

ANTIPHON FOR THE BLESSED VIRGIN MARY

8 **O vos omnes**, qui transitis per viam, attendite,
et videte si est dolor similis dolori meo.
Omnes amici mei derelinquerunt me:
tradidit me quem diligebam,
et plaga crudeli percutiens potavit me felle,
et non pepercit languori meo.

All you who pass along this way, take heed,
and consider if there is any sorrow like my sorrow.
All my friends have deserted me:
he has betrayed me whom I loved,
and striking with cruel blows he gave me vinegar to drink,
and did not spare my misery.

Cogitationes meae dissipatae sunt:
et solum mihi superest sepulchrum.
Tristis est anima mea usque ad mortem,
mortem autem crucis.
O vos omnes, qui transitis per viam, attendite,
et videte si est dolor similis dolori meo.

My intentions have been scattered:
and all that remains for me is the grave.
Miserable is my soul to the point of death,
even death on the cross.
All you who pass along this way, take heed,
and consider if there is any sorrow like my sorrow.

VARIOUS ANTIPHONS AND RESPONSORIES DURING HOLY WEEK

9 **In illo tempore** dixit Jesus discipulis suis:
Non turbetur cor vestrum, neque formidet.
Creditis in Deum, et in me credite.
In domo Patris mei mansiones multae sunt. Alleluia.

In those days Jesus said to his disciples:
Let not your heart be troubled, and do not fear.
You trust in God, also trust in me.
In the house of my Father there are many palaces. Alleluia.

Domine, ostende nobis Patrem et sufficit nobis.
Tanto tempore vobiscum sum, et non cognovistis me?
Philippe, qui videt me, videt et Patrem meum. Alleluia.

Lord, show to us the Father and it will be enough for us.
For how long have I been with you and you not recognized me?
Philip, whoever sees me, he sees also my Father. Alleluia.

after JOHN 14: 1–2, 8–9

10 **O pulcherrima inter mulieres**:
vulnerasti cor meum, sponsa mea, dilecta mea.

O most beautiful of women:
you have wounded my heart, my bride, my beloved.

after SONG OF SONGS 1: 7, 4: 9

11 **Domine, non secundum peccata nostra**
quae fecimus nos:
neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis.

Lord, judge us not on account of our sins
that we have committed:
neither on account of our iniquities.

Domine, ne memineris
iniquitatum nostrarum antiquarum:
cito anticipent nos misericordiae tuae,
quia pauperes facti sumus nimis.

Lord, do not recall
the iniquity of our former selves:
speedily may your mercies overtake us,
for we have been made poor in the extreme.

Adiuva nos, Deus salutaris noster:
et propter gloriam nominis tui, Domine, libera nos,
et propitius esto peccatis nostris propter nomen tuum.

Help us, God our salvation,
and for the glory of your name, Lord, free us,
and be forgiving of our sins for your name.

TRACT AT MASS ON ASH WEDNESDAY

Stephen Rice

Stephen Rice is a Lecturer in Music at the University of Bristol. Formerly a choral scholar at King's College, Cambridge, he gained a doctorate from Oxford University in 2004, with a dissertation on the five-part motets of Nicolas Gombert (*c*1495–*c*1560). Between 2006 and 2014 he worked at the University of Southampton, as a Research Fellow and subsequently Lecturer. He has published on the music of Thomas Tallis, Cristóbal de Morales, Jacobus Clemens non Papa, and Josquin Des Prez, and on the theorist Matheo de Aranda. He was Director of the New Chamber Opera Studio (2000–2005) and Director of Music at the church of St Mary Magdalen, Oxford (2003–2011).

THE Brabant Ensemble

Described as 'perhaps England's most accomplished interpreter of Renaissance sacred music' (*International Record Review*), The Brabant Ensemble has built an international reputation for high-quality performance of sixteenth-century masterpieces, with a particular emphasis on lesser-known composers. Founded in 1998, the Ensemble has recorded for Hyperion since 2006; three of these recordings have been shortlisted for the *Gramophone* Awards. On the concert platform, the group has appeared in Belgium, Switzerland, the Netherlands, Portugal, Germany and Spain, as well as the United Kingdom.

ANTOINE BRUMEL (*c*1460–1512/13) Missa de beata virgine & Motets *CDA68065*
'This is a remarkable disc, firstly because of the rarity of the repertoire it contains, and secondly because of the extraordinary vigour of much of the singing' (*International Record Review*)

JACOBUS CLEMENS NON PAPA (*c*1510/15–1555/6) Requiem & Penitential Motets *CDA67848*
'An ensemble that could be seen as stemming from the same tradition as The Tallis Scholars' (*International Record Review*)

THOMAS CRECQUILLON (*c*1505–*c*1557) Missa Mort m'a privé *CDA67596*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'This recording sets an example of how things should be done' (*Goldberg*)

NICOLAS GOMBERT (*c*1495–*c*1560) Tribulatio et angustia: Four- & five-part motets *CDA67614*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'Impressively accomplished … such a distinguished group' (*International Record Review*)

ORLANDE DE LASSUS (1530/32–1594) Prophetiae Sibyllarum & Missa Amor ecco colei *CDA67887*
'The performances throughout are wonderfully persuasive' (*The Guardian*)

PIERRE DE MANCHICOURT (*c*1510–1564) Missa Cuidez vous que Dieu nous faille *CDA67604*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'A must-have disc from The Brabant Ensemble … first-rate music' (*Gramophone*)

CRISTÓBAL DE MORALES (*c*1500–1553) Magnificat, Motets & Lamentations *CDA67694*
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE 'Music of astonishing beauty and rapt polyphonic intensity' (*The Guardian*)

PIERRE MOULU (?1484–*c*1550) Missa Alma redemptoris & Missa Missus est Gabriel *CDA67761*
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE 'The Brabant Ensemble's vibrant sound is ideal for this music' (*International Record Review*)

JEAN MOUTON (before 1459–1522) Missa Tu es Petrus *CDA67933*
'Strikingly well sung … Hyperion is still setting the standard in this infinitely rewarding repertory' (*International Record Review*)

MUSIC FROM THE CHIRK CASTLE PART-BOOKS by Byrd, Mundy, Parsons, Tallis & others *CDA67695*
'Self-recommending … clear, transparent and assured … lovers of this repertory will welcome this enthusiastically' (*Gramophone*)

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525/6–1594) Missa Ad coenam Agni & motets *CDA67978*
'Sung with a full-voiced, beefy intensity that lifts the music away from mere polite polyphony' (*The Observer*)

DOMINIQUE PHINOT (*c*1510–before 1561) Missa Si bona suscepimus *CDA67696*
'Rice has outdone his achievement of the first five discs with this fascinating and rewarding offering' (*Fanfare*, USA)

CIPRIANO DE RORE (*c*1515/16–1565) Missa Doulce mémoire & Missa a note negre *CDA67913*
'The Brabant Ensemble … as usual, delivers ravishing results … another recording to treasure' (*International Record Review*)

Recorded on 24–26 April 2014 in The Church of St Michael and All Angels, Summertown, Oxford,
by kind permission of the churchwardens and PCC
Recording Engineer PHIL ROWLANDS
Recording Producer ANTONY PITTS
Post-production ANTONY PITTS, STEPHEN RICE
Music Editions STEPHEN RICE
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXV

Front illustration: *The Delivery of the Keys* (1481–82) by Pietro Perugino (*c*1446–1523)

SOURCES

Surge Petre: *Liber decimustertius XVIII. musicales habet modulos quatuor, quinque vel sex vocibus editos. Opus sane totius armonie flos nuncupandum* (Paris: Pierre Attaingnant, 1535). RISM 1535[8]

Missa Surge Petre: *Missa ad imitationem moduli, Surge Petre … cum sex vocibus* (Paris: Adrian Le Roy & Robert Ballard, 1557). RISM J17-1557

Ave Maria & O pulcherrima inter mulieres: *Motetta trium vocum ab pluribus authoribus composita, quorum nomina sunt Iachetus Gallicus, Morales Hispanus, Constantius Festa, Adrianus VVilgliardus* (Venice: Antonio Gardano, 1543). RISM 1543[6]

O vos omnes: *Iachet Musici suavissimi celeberrimique musices reverendissimi Cardinalis Mantue Magistri Motecta quatuor vocum nunc primum diligentissime recognita ac suo candori restituta demptis quidem quibusdam quem ipsius Iachet non erant additis vero multis quae in aliis impressis non legebantur. Liber primus* (Venice: Antonio Gardano, 1545). RISM J11-1545

In illo tempore … Non turbetur: *Iachet Musici Suavissimi celeberrimique musices Reverendissimi Cardinalis Mantue Magistri Motecta Quinque Vocum diligentissime Recognita* (Venice: Antonio Gardano, 1553). RISM J14-1553[17]

Domine, non secundum peccata nostra: *Lib[er] decimus: Passiones dominice in ramis palmarum veneris sancte: necnon lectiones feriarum quinte sexte ac sabbati hebdomade sancte: multaque alia quadragesime congruentia continet* (Paris: Pierre Attaingnant, 1535). RISM 1535[5]

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JACHET VON MANTUA Missa Surge Petre & Motetten

DER KOMPONIST JACHET VON MANTUA ist im Vergleich zu anderen historischen Persönlichkeiten der Renaissance besonders von Identitäts- und Nomenklatur-Problemen betroffen. Im Französischen wird er als Jachet de Mantoue bezeichnet und während seiner langen Karriere in Italien war er als Iachet da Mantova sowie als Iachetus Gallicus bekannt, zumeist jedoch einfach als Iachet. Der Gebrauch eines Diminutivs ohne Zusatz, der überdies von einem so verbreiteten christlichen Vornamen wie Jacques abstammte, führt zu leicht nachvollziehbaren Identifikationsproblemen, wie der berühmte Fall des „kleinen Jost der Felder“, der führende Komponist der vorherigen Generation, verdeutlicht. Dieser Jachet ist insbesondere von einem anderen, gleichnamigen Komponisten zu unterscheiden, der mehr oder minder gleichzeitig tätig war, aus einem Dorf in der Nähe Antwerpens stammte und nach diesem Dorf benannt war: Jachet de Berchem. Der Mantuaner Jachet stammte aus Vitré in der Bretagne und trug den Nachnamen Colebault, was in Archivdokumenten zu Collebaudi latinisiert wurde; man geht davon aus, dass er mit dem virtuosen Sänger Antoine Colebault verwandt war, der zeitweilig in den Chören der päpstlichen Kapelle und der Kapelle von Ferrara tätig war und der offenbar in diversen Stücken speziell komponierte, zusätzliche („si placet“) Stimmen sang, die entweder aus seiner oder aus anderer Feder stammten.

Obwohl, wie so oft, kaum etwas über sein frühes Leben bekannt ist, weiß man, dass Jachet gegen Ende der 1510er Jahre, als er bereits Mitte Dreißig war, nach Italien reiste. Nach einem Aufenthalt in Modena, wo die Este-Familie aus Ferrara auf ihn aufmerksam wurde, ließ er sich spätestens 1527 in Mantua nieder und blieb dort 32 Jahre lang, bis zu seinem Tod. (Seine Amtszeit war damit ähnlich lang wie die des etwas jüngeren Adrian Willaert an San Marco in Venedig—er begann ebenfalls im Jahre 1527 und war noch im Amt, als er 1562 verstarb.) Jachets Hauptmäzen war der Kardinal Ercole Gonzaga, einer von mehreren Mitgliedern der Herrscherfamilie in Mantua, die höchst erfolgreiche kirchliche Laufbahnen verfolgten: Ercole war bei der Papstwahl 1559 ein starker Kandidat und führte in den letzten beiden Jahren seines Lebens den Vorsitz des Tridentiner Konzils (1561–63). Obwohl Jachet ab 1534 nominell Kapellmeister des städtischen Doms war, wurde er von Ercole und nicht vom Domkapitel entlohnt.

Die Gonzaga-Familie, die seit Beginn des 14. Jahrhunderts in Mantua geherrscht, durch die Adelsriegen aufgestiegen und 1530 herzöglichen Status erlangt hatte, war in ihrem kulturellen Anspruch bescheiden gewesen, bis Isabella d’Este (1474–1539), Tochter des Herzogs Ercole I. aus dem benachbarten Ferrara, 1490 den Marquis Francesco Gonzaga heiratete. In dem darauffolgenden halben Jahrhundert, einschließlich der Jahre nach Francescos Tod 1519, war Isabella die führende Kunstmäzenin am Hof, und dank ihres Einflusses entwickelte Mantua sich zu einem Zentrum für weltliche Musik und auch andere Kunstformen. Die musikalischen Aktivitäten des Gonzaga-Hofes und des Doms zu Mantua überschnitten sich allerdings offenbar nur bedingt—so etwa, dass Jachet an der Kathedrale tätig war, jedoch vom herzöglichen Hof angestellt wurde. Es ist dies umso überraschender, wenn man sich vor Augen hält, dass die Gonzagas erst nach Jachets Tod eine Privatkapelle errichteten und das Ensemble für geistliche Musik stattdessen in die Marienkapelle, Santa Maria dei Voti, innerhalb des Doms, verlegten. Obwohl die beiden Hauptpersonen für das weltliche Genre der Frottola, Marchetto Cara und Bartolomeo Tromboncino, am Hof tätig waren, war Jachet der einzige Komponist von Bedeutung, der die kirchliche Organisation in Mantua zu jener Zeit zierte. Sein Publikum konnte sich damit glücklich schätzen, dass er ein

so großes Korpus an geistlicher Musik komponierte, und dass seine Werke von so hoher Qualität sind.

Der Mantuaner Domchor hatte angesichts der bescheidenen politischen Bedeutung des Herzogtums eine großzügige Besetzung: während Jachets Karriere bestand er aus durchschnittlich 15 erwachsenen Sängern und 12 Knaben. Ebenso jedoch wie auch in anderen italienischen Chören, so etwa demjenigen der Sixtinischen Kapelle, mag es durchaus der Fall gewesen sein, dass polyphone Werke von deutlich kleineren Ensembles ausgeführt wurden, möglicherweise sogar mit nur einzeln besetzten Stimmen. Trotzdem ist das hier eingesetzte Ensemble von 13 Sängern plausibel, wenn auch Männer und Frauen im Mantua der Renaissance niemals in dieser Weise zusammen aufgetreten wären.

Jachets beträchtliches Oeuvre umspannt 24 bekannte Messvertonungen, deutlich über 100 Motetten, einen Zyklus von 26 Hymnussätzen für die Vesper, Psalmen, die er zusammen mit Adrian Willaert und anderen herausgab, Lamentationen sowie zwei Passionen. Insgesamt ist diese Leistung vergleichbar mit denjenigen anderer führender Musiker seiner Zeit, wie etwa Willaert oder Nicolas Gombert, wobei er noch mehr Messvertonungen, jedoch fast keine weltlichen Werke komponierte. Diese Gewichtung spiegelt zweifellos Jachets Stellung am Dom wider, sowie den Umstand, dass innerhalb der kleinen Stadt Mantua der Hof von einer separaten musikalischen Organisation bedient wurde.

Die Tatsache, dass Jachets Musik heutzutage kaum bekannt ist, liegt nicht an mangelnder Qualität—im Gegenteil, seine Werke können sich durchaus mit denjenigen der größten Komponisten der Mitte des Jahrhunderts messen. Ein beträchtlicher Teil seiner Musik ist jedoch nicht in modernen Ausgaben erhältlich, was in erster Linie auf den plötzlichen frühen Tod des Musikwissenschaftlers George Nugent zurückzuführen ist, der zu der Zeit mit der Herausgabe der Motetten beschäftigt war. Nugent hat wesentlich zu dem Verständnis des tatsächlichen Umfangs von Jachets Kompositionen beigetragen, indem er Fehlzuschreibungen herausfilterte. Trotz des kürzlich posthum herausgegebenen Bandes in Nugents Reihe, ist ein beträchtlicher Anteil—so etwa fast die Hälfte der Messen—nach wie vor nicht ediert.

Zu jenen noch nicht erhältlichen Werken gehört auch die **Missa Surge Petre**, die speziell für die vorliegende Einspielung ediert wurde. Sowohl die Messe als auch Jachets eigene Motette, die ihr zugrunde liegt (die Letztere wurde 1535 von dem Pariser Drucker Pierre Attaingnant herausgegeben), ist für sechs Stimmen angelegt. Möglicherweise erklärt sich diese ungewöhnlich üppige Anlage dadurch, dass der Dom zu Mantua dem Heiligen Petrus geweiht ist—es ist durchaus vorstellbar, dass sowohl das eine als auch das andere Stück dort zum Patronatsfest aufgeführt wurde. Der Druckquelle (Le Roy und Ballard, Paris 1557) zufolge treten in der Messe Alt- und Bassus-Stimmen geteilt auf, tatsächlich jedoch hat der Secundus Altus bei Le Roy und Ballard denselben Tonumfang wie der Tenor—wenn auch eine etwas höhere Tessitur—, was bedeutet, dass sowohl Motette als auch Messe quasi eine SATTBB-Besetzung haben. Gemäß der tradierten Praxis im Genre der Imitations- oder Parodiemesse verwendet der Komponist das gesamte Werk hindurch Themen der Motette als strukturelle Imitationspunkte. Das Anfangsmotiv der Motette, das die Worte „Erhebe dich, Petrus“ mit einem aufwärts gerichteten Quart- (bzw. Quint-)Sprung illustriert, stellt für vier der fünf Messsätze das Anfangsmaterial bereit, und bildet damit fast ein „Kopfmotiv“ gemäß der Messkomposition, wie sie im vorangegangenen Jahrhundert gehalten wurde. Im Sanctus hingegen erklingt eine Melodie, der das Schlussthema der Motette, „claves regni caelorum“ („die Schlüssel zum Himmelreich“), zugrunde liegt, welches gegen die aufsteigende Quinte von „Surge Petre“

im Bass gesetzt ist. Davon abgesehen ist Jachets Behandlung des Motettenmaterials raffinierter und abwechslungsreicher als man es bei seinen Vorgängern des 15. Jahrhunderts antrifft. Die Abfolge der Einsätze der Motette wird nicht genau eingehalten und die Stimmen setzen auch nie mit demselben Zeitabstand ein. Damit bildet Jachet die imitativen Verknüpfungen in der Polyphonie in jedem Messe-Satz neu und bewahrt gleichzeitig eine starke Zusammengehörigkeit zwischen allen Sätzen sowie der Vorlage.

Zu anderen melodischen Elementen der Motette, die in der Messe wiedererscheinen, gehört etwa der Beginn der *Secunda Pars*, „Si diligis me, Simon Petre“ („Wenn du mich lieb hast, Simon Petrus“), der bei „Et in Spiritum Sanctum“ („Und im Heiligen Geist“) im Credo erklingt sowie—besonders vielsagend—im letzten Abschnitt des Agnus Dei, wobei jeweils die sanftere Stimmung der Motette dem generell energischeren Anfangsmaterial gegenübergestellt wird. Die Vertonung des Namens „Simon Petre“, bei der sich die beiden obersten Stimmen in Terzen aufschwingen (bei 5'22), ist besonders schön gestaltet und kehrt ganz zum Ende der Messe zu der Phrase „dona nobis“ wieder. Wie bereits erwähnt, eröffnet das „claves regni“-Motiv das Sanctus, jedoch in derart veränderter Weise, dass die triumphierenden Synkopen des ursprünglichen Motivs in ein ruhiges Frohlocken verwandelt sind.

Jachet legte fünf von seinen Messvertonungen eigene Motetten zugrunde, wobei er jeweils dieselbe Besetzung beibehielt (im Gegensatz etwa zu Gombert, der in seinen Messen die Besetzung meist um eine Stimme reduzierte, so etwa im Falle der Motetten- und Messenpaare *Beati omnes* à 5/*Missa Beati omnes* à 4 sowie *Media vita* à 6/*Missa Media vita* à 5). Alle anderen Messvertonungen Jachets—ebenso wie der Großteil seiner Werke insgesamt—sind fünfstimmig angelegt. Der Text von **Surge Petre** ist etwas ungewöhnlich, nicht so sehr weil hier mehrere Texte über das Leben Petrus' miteinander verknüpft sind, sondern weil aufeinanderfolgende Aussagen von unterschiedlichen Stimmen gemacht werden, so dass die Erzählperspektive ständig wechselt. Zunächst weist der Engel in einer Paraphrase von Kapitel 12, 7 der Apostelgeschichte den mit Ketten gefesselten Petrus an, aufzustehen und sich anzukleiden, die Fesseln fielen dann von ihm ab. Dann richtet sich der Fokus auf die Worte Jesu: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Gemeinde bauen“ (Matthäus 16, 18–19). Die *Secunda Pars* beginnt mit einem Gespräch zwischen Jesus und Petrus, dem Johannes Kapitel 21 und 13 zugrunde liegt, wo der Apostel darüber betrübt ist, dass er gefragt wird, ob er Jesus wirklich lieb habe. Hier setzt Jachet die Worte „Tu scis, Domine, quia amo te“ („Du weißt, Herr, dass ich dich lieb habe“) musikalisch mit einer wiederkehrenden Phrase um, in der die Vertonung der Worte etwas unbeholfen wirkt, was Petrus' Unbehagen gegenüber der Frage illustriert. (Im Gegensatz dazu sind die Worte Jesu, wenn er Petrus direkt anspricht—„Tu es Petrus“ in der *Prima Pars*, und, wie bereits angemerkt, „Simon Petre“ in der *Secunda Pars*—die wundervollsten Vertonungen des gesamten Stücks.) Der nächste Textabschnitt stammt nicht aus der Bibel, sondern aus der Magnificat-Antiphon des ersten Vespergottesdienstes zum Hochfest Peter und Paul sowie zum Hochfest St. Petrus in Ketten. In diesem Abschnitt ist Petrus wiederum der Angesprochene, doch richtet sich diesmal die Kirche an ihn und spricht von Begebenheiten in der Vergangenheit („tibi traditae sunt claves regni caelorum“—„dir sind die Schlüssel des Himmelreichs gereicht worden“). In dem Motettentext werden also insgesamt vier separate Aspekte aus dem Leben des Heiligen miteinander verknüpft, die sich sowohl auf die Zeit vor als auch nach seinem Martyrium beziehen. Dabei ist eine musikalische Wiederholung eingefügt, so dass das triumphierende „claves regni caelorum“-Ende in der *Secunda Pars* wiederkehrt, diesmal mit einem zusätzlichen Alleluia. Was die Darstellung des Heiligen Petrus anbetrifft,

so lässt sich der Text am besten als ein Analogon zu der Tradition der bildenden Kunst beschreiben, wo Heilige innerhalb desselben Gemäldes an verschiedenen Orten dargestellt und so die unterschiedlichen Stationen ihrer *Vita* nachgezeichnet sind. Es ist dies ein wesensmäßig mittelalterliches Konzept, das sich bis zu Jachets Zeit in der Malerei zu visuell realistischeren Schemata entwickelt hatte. Was den musikalischen Stil jedoch anbelangt, so weist die Motette auf ein deutlich späteres Kompositionsdatum als die Mitte der 1530er Jahre hin. Mit der Ausnahme einiger altertümlicher Kadenzformeln könnte es fast ein Frühwerk Palestrinas sein, der noch keine zehn Jahre alt war, als das Werk veröffentlicht wurde. Aus den oben erläuterten Gründen ist Jachets Beitrag zur Entwicklung der Kirchenmusik in dem mittleren Drittel des 16. Jahrhunderts noch nicht völlig ausgewertet worden, und Werke wie *Surge Petre* deuten an, dass er möglicherweise durchaus eine deutlich zentralere Stellung in der italienischen Szene verdienen könnte, als ihm bisher zugestanden worden ist.

Die beiden hier vorliegenden dreistimmigen Motetten, **Ave Maria** und **O pulcherrima inter mulieres**, stammen jeweils aus dem Band *Motetta trium vocum*, zu dem mehrere Komponisten Werke beigesteuert hatten und der 1543 von dem venezianischen Buchdrucker Antonio Gardano herausgegeben wurde. Vier Komponisten sind auf der Titelseite aufgeführt, von denen „Iachetus Gallicus“ den Ehrenplatz einnimmt und vor „[Cristóbal de] Morales Hispanus“, „Constantius [Costanzo] Festa“ und „Adrianus VVilgliardus [Willaert]“ erscheint. Jachet ist in dem Band in der Tat der am besten repräsentierte Komponist—von insgesamt 28 Stücken stammen 12 von ihm, die in Dreiergruppen ihrem Modus gemäß angeordnet sind. Ihr Tonumfang ist mit zwei Oberstimmen und einer tieferen Stimme auf zwei Oktaven begrenzt (zwei Mezzosopran- und ein Tenorschlüssel), und damit für Darbietungen mit entweder nur tieferen oder (wie hier) höheren Stimmen geeignet. *Ave Maria* steht im mixolydischen Modus und ist eine sanfte, sorglose Vertonung, die Zuversicht in die Heiligkeit der Jungfrau ausstrahlt, während das phrygische *O pulcherrima inter mulieres* eher die Melancholie, die mit dem Modus assoziiert wird, ausdrückt. Der Text bezieht sich auf die Symbolik des Hohelieds, und die Vertonung reflektiert die schmachtende Atmosphäre wie etwa „du hast mein Herz verletzt, meine Braut, meine Geliebte“.

Obwohl **O vos omnes** für nur vier Singstimmen komponiert ist, besitzt die Motette ein für die Liturgie der Karwoche angemessenes emotionales Gewicht. Die Ausdruckskraft der Musik stützt sich auf zwei Mittel: das erste ist das Vorherrschen von Durchgangs-Minimen, wie etwa bei der Phrase „qui transitis per viam“, wo alle Stimmen jeweils langsam in die Tiefe steigen und sich dabei raue Dissonanzen ergeben. Nach der homophonen Phrase bei „si est dolor similis“ (1'29), bewegen sich alle Stimmen gleichzeitig abwärts; in der extremsten Version dieser absteigenden Phrase beginnt die Bassstimme auf dem eingestrichenen C und sinkt stufenweise um eine Duodezime zum tiefen F hinab. Das zweite Element des textuellen Ausdrucks bei Jachet ist seine Kontrolle der Zeit in der Musik; in der *Secunda Pars* verringert sich die Geschwindigkeit der musikalischen Ereignisse, während die Textur abgetragen wird, bis bei „dissipatae sunt“ nur noch die altertümliche Struktur der Paar-Imitation übrig bleibt (ein Duett für Tenor und Bass, worauf Alt und Sopran in umkehrbarem Kontrapunkt folgen). Der Text „Tristis est anima mea“—Jesu Worte im Garten Gethsemane—erhält eine melodisch statische Vertonung und die Textur entwickelt sich schließlich zu der homophonen Stille von „mortem autem crucis“, das sich in eine Wiederholung des Anfangs eingliedert. Der Gesamteffekt dieses Werks ist einer des Schmerzes und der tiefen Trauer, welcher mit bemerkenswert einfachen musikalischen Mitteln erzeugt wird.

Die Urheberschaft von **In illo tempore … Non turbetur** sorgte im 16. Jahrhundert für viel Verwirrung, so dass sie heutzutage nur schwer aufzulösen ist. Die Motette erscheint in neun Quellen, wobei die älteste ein Druck von Jacques Moderne aus Lyon ist (in der Standard-Datenbank historischer Musikquellen, *Répertoire International des Sources Musicales* [RISM], ist dieser Druck mit der Angabe 1539[5] versehen), in dem das Werk Nicolas Gombert zugeschrieben ist. Der Augsburger Drucker Melchior Kriesstein folgt Modernes Zuschreibung (RISM 1545[3], 1546[5]), während Moderne sich binnen drei Jahren eines anderen besann (1542[5]) und das Stück „Iacquet" (ohne weitere Angaben) zuordnete. Die Nürnberger Drucker Berg und Neuber—die in ihren Zuschreibungen nicht immer besonders gewissenhaft waren—gaben „Iaquet" (1555[10]) an, während der venezianische Verlag Gardano es 1540 unter Jachets Namen (RISM J17-1540) herausgab und in einer revidierten Edition desselben Drucks „Giachet Berchem" angab (J14-1553[17]: dieser Druck gibt sich als das Werk eines einzelnen Komponisten aus, enthält jedoch tatsächlich Werke aus verschiedenen Federn). Gardanos Rivale, das Unternehmen Scotto, druckte es ein letztes Mal (J8-1565) unter dem Namen „Iachet", und ein in Treviso aufbewahrtes Manuskript, welches im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, war laut des überlieferten Index mit dem Namen „Iachet Berchem" versehen. Wenn ein Drucker den Namen des Komponisten ändert, ist das normalerweise ein recht starker Hinweis darauf, dass die zweite Zuschreibung die richtige ist, und die erste aufgrund neuer Informationen korrigiert werden musste. Hier liegen jedoch zwei Namensänderungen vor, in verschiedenen Drucken zunächst von Moderne und dann Gardano, so dass das bibliographische Beweismaterial nicht eindeutig und wenig hilfreich ist.

Stilistische Merkmale können bei der Identifikation helfen, doch gestaltet sich hier die Analyse aufgrund der Unvollständigkeit der Jachet von Mantua-Edition und des Fehlens des Werks von Jachet de Berchem von dem modernen Katalog als mehr oder minder unmöglich. Nach dem heutigen Stand der Forschung lässt sich allenfalls sagen, dass *In illo tempore … Non turbetur* wohl entweder aus der Feder von Gombert oder Jachet von Mantua stammt. Die Situation wird umso komplizierter, wenn man das Incipit des Texts betrachtet, der da lautet „In illo tempore"—ein nicht unüblicher Beginn für Motetten, mit dem angezeigt wird, dass der Text aus einem der Evangelien stammt. Dieses Werk fährt mit den Worten „… dixit Jesus discipulis suis" fort; eine andere Motette von Gombert, ebenfalls für fünf Stimmen, fängt mit denselben Worten an. Es ist durchaus denkbar, dass Gombert zwei derartige Passagen aus den Evangelien vertonte, da Jesus stark dazu tendierte, seinen Jüngern Dinge zu sagen, die der späteren Kirche bedeutsam erschienen, doch macht die Ähnlichkeit der Texte die Situation in diesem Falle noch komplizierter.

Der vorliegende Text ist eine Paraphrase von Kapitel 14 des Johannes-Evangeliums, eine Episode, in der Jesus seine Jünger anweist, Vertrauen zu haben („Euer Herz erschrecke nicht"), sie aber auch für ihr fehlendes Verständnis tadelt („So lange bin ich bei euch, und du kennst mich nicht?"). Die musikalische Oberfläche ist relativ glatt, passend zu dem Text „Non turbetur", wird jedoch bei den Worten „Philippe, qui videt me" insistierender, bevor das Werk mit einem friedlichen Alleluia endet.

Domine, non secundum peccata nostra gehört zu Jachets eindrucksvollsten, aber auch seltsamsten Stücken. Es wurde, ebenso wie die Motette *Surge Petre*, 1535 von Pierre Attaingnant herausgegeben und ist in gewisser Hinsicht typischer für den Stil der Mitte der 1530er Jahre als jenes Werk, während sich hier zudem die Beherrschung der Form manifestiert, die Jachet anderswo vorweist. Das Stück teilt sich in drei Abschnitte, wobei der mittlere auf die unteren Stimmen beschränkt ist—tatsächlich sind die Stimmumfänge völlig unterschiedlich: die Außenteile sind

für Sopran-, Mezzosopran-, Alt-, Tenor- und zwei Bass-Schlüssel gesetzt, während die *Secunda Pars* drei Tenor- und einen Bass-Schlüssel hat. Der Beginn ist düster, beide Bassstimmen bewegen sich langsam vom Grundton unterhalb eines ausgehaltenen Tenortons empor. Dieses Muster wird dann von den drei höheren Stimmen eine Oktave darüber wiederholt, bevor das volle Ensemble nach einer Dauer von 15 Breven erstmals zu hören ist. Dieser Gegensatz zwischen hohen und tiefen Stimmen wird später noch weiter entwickelt, wenn ein hohes Trio die Phrase „quae fecimus nos“ singt, bevor bei „neque secundum“ die Stimmen wiederum von einem tiefen Ausgangspunkt aufsteigen, diesmal jedoch deutlich schneller, aber wieder unterhalb von ausgehaltenen Tönen. Die Ästhetik scheint hier eine der *varietas* zu sein, jenes Konzept des späten 15. Jahrhunderts, bei dem sich die Kompositionstechnik durch besonders viele verschiedene Ideen und Strukturen innerhalb desselben Stücks auszeichnete. Ein modernerer Ausdruck findet sich jedoch bei „retribuas nobis“, was Tenor und Bass in Terzen ausrufen, bevor die Oberstimmen diese Figur wiederholen und verzieren. Ein ausgedehnter Plagalschluss beschließt die *Prima Pars*.

Der vierstimmigen *Secunda Pars* liegen ähnliche Ideen zugrunde: aufsteigende Läufe und lang ausgehaltene Orgelpunkte oben in der Struktur—eine im 16. Jahrhundert äußerst ungewöhnliche Disposition. An diesem Abschnitt ist die quasi-homophone Rezitation von „misericordiae tuae“ und „facti sumus“ besonders auffallend. Dazwischen kehrt das Wort „pauperes“ die bestehende Struktur um, so dass die höchste Stimme eine Folge von schnellen tonleiterartigen Phrasen singt, während die anderen drei Stimmen lange Töne aushalten. Dieser Abschnitt mutet besonders experimentell an und besitzt eine eindringliche Schönheit, die sich auf den Buß-Text als Ganzen bezieht, wobei dies nur gelegentlich direkt ausgedrückt wird.

Der letzte Abschnitt beginnt damit, dass wiederum ein struktureller Kontrast sehr wirkungsvoll eingesetzt wird—die wiederhergestellten Oberstimmen halten eine Reihe von ätherisch anmutenden, sich langsam bewegenden Akkorden aus („Adiuva nos“), bevor der gesamte Chor energisch von „Gott, unser Erlöser“ („Deus salutaris noster“) singt. Die Worte „et propter gloriam nominis tui“ werden von einem weiteren Oberstimmen-Trio übernommen und das volle Ensemble kehrt bei der Bitte „libera nos“ wieder. Ein letzter struktureller Kontrast und eine weitere temporale Manipulation treten bei „propter nomen tuum“ auf, was sich allmählich in die Schlusskadenz auflöst. Jachets Kompositionstechnik unterscheidet sich hier deutlich von den vertrauteren Methoden, die er in *Surge Petre* eingesetzt hatte, obwohl beide aus einer relativ frühen Phase seiner langen Karriere stammen. *Domine, non secundum peccata nostra* besitzt jedoch eine seltsame Schönheit, die in jedweder Epoche nur selten anzutreffen ist.

STEPHEN RICE © 2015
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

JACHET DE MANTOUE Missa Surge Petre & motets

LE COMPOSITEUR JACHET DE MANTOUE souffre, plus que bien des figures historiques de la Renaissance, de problèmes d'identité et de dénomination. Appelé Jacquet of Mantua en anglais, il fut, durant sa longue carrière italienne, Iachet da Mantova et Iachetus Gallicus voire, le plus souvent, simplement Iachet. Ce recours au seul diminutif—surtout quand ce diminutif est celui d'un prénom aussi courant que Jacques—entraîne d'évidents problèmes d'identification, comme le montre le cas bien connu du « petit Josse des prés », fer de lance de la génération de compositeurs précédente. Il faut notamment distinguer notre Jachet d'un homonyme qui composa grosso modo à la même époque : Jachet de Berchem, ainsi appelé d'après le nom de son village natal, non loin d'Anvers. Notre Jachet, lui, était originaire de Vitré, en Bretagne, et avait pour patronyme Colebault, latinisé dans les documents d'archives en Collebaudi ; on le pense parent du chanteur virtuose Antoine Caulebault, qui fut un temps membre des chœurs de Ferrare et de la chapelle papale, et pour qui, ou par qui, diverses pièces auraient été dotées de parties supplémentaires (« si placet »).

Comme souvent, on méconnaît les débuts de la vie de Jachet, qui semble cependant avoir gagné l'Italie à la fin des années 1510—il avait alors déjà dans les trente-cinq ans. Après un passage par Modène, où la famille Este de Ferrare remarqua son travail, il emménagea en 1527 à Mantoue, où il demeura jusqu'à sa mort trente-deux ans plus tard (à peu près le temps qu'Adrian Willaert, son cadet, passa à Saint-Marc de Venise—arrivé en 1527, il mourut au travail en 1562). Le principal mécène de Jachet fut le cardinal Ercole de Gonzague, un de ces membres de la famille régnante de Mantoue qui connurent de très brillantes carrières ecclésiastiques : après avoir failli être élu pape en 1559, il passa les deux dernières années de sa vie (1561–3) à présider aux déliberations du concile de Trente. En 1534, Jachet devint officiellement maestro di cappella de la cathédrale de Mantoue, mais ce fut Ercole, et non le chapitre de la cathédrale, qui versa son salaire.

Les Gonzague, famille régnante de Mantoue depuis le début du XIV^e^ siècle et ayant, à force de gravir les échelons de la noblesse, atteint le statut ducal en 1530, furent freinés dans leurs prétentions culturelles jusqu'à l'arrivée d'Isabelle d'Este (1474–1539), fille d'Ercole I^er^, duc de la voisine Ferrare, qui épousa le marquis Francesco de Gonzague en 1490. Dès lors à la cour, et pendant les cinquante années qui suivirent—y compris après la mort de Francesco en 1519—, Isabella fut la principale mécène et ce fut sous son influence que Mantoue devint un centre artistique, notamment en matière de musique profane. Il semble toutefois que les activités musicales de la cour des Gonzague aient peu chevauché celles de la cathédrale de Mantoue—n'était que Jachet officiait dans la cathédrale, mais en tant que créature de la famille ducale. Ce fait est d'autant plus surprenant que les Gonzague ne firent pas ériger de chapelle privée avant la mort de Jachet, préférant installer l'ensemble de musique sacrée de la cour au sein de la cathédrale, dans la chapelle mariale Santa Maria dei Voti. L'établissement de la cour comptait les deux grandes figures de la frottola profane qu'étaient Marchetto Cara et Bartolomeo Tromboncino, mais Jachet est le seul compositeur influent à avoir alors honoré de sa présence l'organisation ecclésiastique mantouane. Et les auditeurs de l'époque durent se féliciter qu'il ait écrit autant de pièces sacrées, et d'une telle facture.

Le chœur de la cathédrale de Mantoue était imposant, comparé à la modestie du duché, avec une quinzaine de chanteurs adultes plus une douzaine de garçons, tout au long de la carrière de Jachet. Mais, comme dans d'autres chœurs italiens, tel celui de la chapelle Sixtine, il se peut que les forces interprétant la polyphonie aient été bien plus réduites, peut-être même avec une seule voix par

partie. Reste que l'effectif de treize chanteurs du présent enregistrement est plausible pour ce répertoire, encore que le mélange des sexes eût été inacceptable dans la Mantoue renaissante.

Jachet fut productif : on lui connaît vingt-quatre messes, une bonne centaine de motets, un cycle de vingt-six hymnes vespérales, des psaumes publiés en collaboration avec d'autres (notamment Adrian Willaert), des Lamentations et deux Passions. Un œuvre comparable à celui d'autres grandes figures contemporaines comme Willaert et Nicolas Gombert, avec toutefois davantage de messes et presque pas de musique profane—écho, assurément, de la position de Jachet à la cathédrale et de l'existence, dans la bourgade de Mantoue, d'un établissement musical propre à la cour.

Que la musique de Jachet soit aujourd'hui plutôt méconnue ne reflète en rien sa qualité, qui place notre compositeur parmi les tout meilleurs des années 1550. Cependant, une part immense de cette production n'est disponible dans aucune édition moderne, une situation imputable, avant tout, à la mort prématurée de George Nugent. Ce musicologue, qui s'était attelé à l'édition des motets, fut pour beaucoup dans la compréhension de la véritable étendue de l'activité compositionnelle de Jachet, rejetant les pièces qui lui avaient été attribuées à tort. Malgré la récente parution posthume d'un nouveau volume de Nugent, une masse considérable de matériau demeure inédite, dont presque la moitié des messes.

La **Missa Surge Petre** est une de ces messes toujours indisponibles—une édition a été réalisée spécialement pour cet enregistrement. La messe et le motet de Jachet sur lequel elle repose (publié par l'imprimeur parisien Pierre Attaingnant en 1535) sont à six voix. Cette distribution inhabituellement somptueuse renvoyait peut-être à la consécration de la cathédrale de Mantoue à saint Pierre : on imagine sans peine l'une ou l'autre pièce interprétée là, lors des fêtes patronales. Selon la source imprimée (Paris : Le Roy et Ballard, 1557), la messe divise les voix d'Altus et de Bassus mais, en réalité, le Secundus Altus de Le Roy et Ballard a la même étendue, n'était une tessiture légèrement plus aiguë, que le Tenor, ce qui signifie que le motet et la messe sont effectivement écrits pour SATTBB. Comme de coutume dans une messe imitative ou parodiée, le compositeur emprunte au motet des thèmes servant de points d'ancrage à l'imitation tout au long du cycle. Le motif inaugural du motet, qui illustre le texte « Lève-toi, Pierre » par un saut de quarte ou de quinte ascendant, fournit le matériau premier à quatre des cinq mouvements de la messe, ce qui est presque conforme au principe organisationnel de la messe dit du « motif de tête », remontant au siècle précédent. Le Sanctus adopte, lui, une mélodie fondée sur le thème final du motet « claves regni caelorum » (« les clés du royaume des cieux »), contre la quinte ascendante de « Surge Petre » dans la partie de basse. Par ailleurs, Jachet traite le matériau du motet avec plus de subtilité et de variété que ne le firent ses devanciers du XV^{e} siècle. L'ordre exact des entrées du motet n'est pas suivi et les voix n'entrent jamais à la même distance temporelle, ce qui permet à Jachet de toujours recréer à neuf le lien imitatif de la polyphonie dans chaque mouvement de la messe, tout en préservant un fort sentiment d'unité entre l'ensemble des mouvements et le modèle.

Parmi les autres éléments mélodiques du motet qui réapparaissent dans la messe figure l'ouverture de la *secunda pars*, « Si diligis me, Simon Petre » (« Si tu m'aimes, Simon Pierre »), utilisée à l'« Et in Spiritum Sanctum » (« Et dans le Saint-Esprit ») du Credo et—le plus éloquemment—à la section finale de l'Agnus Dei, se servant à chaque fois de la douceur accrue du matériau du motet pour contraster avec le matériel d'ouverture, globalement plus vigoureux. La mise en musique du nom « Simon Petre », avec les deux voix les plus aiguës s'élevant en tierces (à 5'22), est particulièrement belle et revient en

toute fin de messe, à « dona nobis ». Comme nous l'avons vu, le motif « claves regni » inaugure le Sanctus, mais dans une version considérablement altérée, au point que les syncopes triomphantes du motif original sont métamorphosées en paisibles réjouissances.

Dans les cinq messes fondées sur ses propres motets, Jachet conserva le nombre de voix du modèle (contrairement à Gombert qui mettait une voix de moins, par exemple dans ses diptyques messe/motet *Beati omnes* a 5/*Missa Beati omnes* a 4 et *Media vita* a 6/*Missa Media vita* a 5). Toutes ses autres messes sont, comme l'immense majorité de ses œuvres, à cinq voix. Le texte de **Surge Petre** se démarque non pas tant par son enchaînement de plusieurs textes relatifs à la vie de saint Pierre que par la multiplicité des intervenants successifs—d'où un point de vue sans cesse changeant. D'abord, dans une paraphrase des Actes 12 : 7, c'est l'ange qui enjoint à Pierre, enchaîné, de se lever et de se vêtir, car les chaînes lui tomberont des mains. Puis l'accent est mis sur les paroles de Jésus : « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église » (Matthieu 16 : 18–19). La *secunda pars* s'ouvre sur la conversation entre Jésus et Pierre, fondée sur Jean, chapitres 21 et 13, où l'apôtre s'attriste de s'entendre demander s'il aime Jésus. Jachet réagit à ce texte en mettant en musique les mots « Tu scis, Domine, quia amo te » (« Tu sais, Seigneur, que je t'aime ») sur une phrase répétitive, un rien gauche, illustrant l'embarras de saint Pierre devant la question. (A contrario, les paroles que Jésus adresse directement à Pierre—« Tu es Petrus » dans la *prima pars* et, comme nous l'avons déjà vu, « Simon Petre » dans la *secunda*—reçoivent la plus somptueuse musique de toute l'œuvre.) La section suivante du texte n'est pas biblique mais provient de l'antienne du Magnificat pour les premières vêpres des fêtes de saint Pierre et saint Paul et des chaînes de saint Pierre. Pierre y est de nouveau l'interlocuteur mais, cette fois, c'est l'Église qui parle et les événements évoqués sont passés (« tibi traditae sunt claves regni caelorum »—« à toi furent remises les clefs du royaume des cieux »). Globalement, le texte du motet combine quatre aspects distincts de la vie du saint, avant et après son martyre, tout en parvenant à inclure une répétition musicale, si bien que le triomphant « claves regni caelorum » conclusif revient dans la *secunda pars*, mais avec un Alléluia supplémentaire. Pour le portrait même de saint Pierre, mieux vaut envisager le texte comme une analogie de cette tradition picturale qui, en représentant les saints en différents points d'un même tableau, illustre divers épisodes de leurs *vitae*. Voilà une conception foncièrement médiévale qui, en peinture et au temps de Jachet, s'était effacée devant des schémas visuellement plus réalistes. Or, stylistiquement, le motet suggère une date de composition plutôt postérieure aux années 1535. Hormis quelques formules cadentielles archaïques, il pourrait presque être une œuvre précoce de Palestrina, âgé de moins de dix ans à sa parution. Pour les raisons évoquées plus haut, la contribution de Jachet au développement de la musique liturgique dans le deuxième tiers du XVI^{e} siècle n'a pas encore été pleinement évaluée, et des pièces comme *Surge Petre* suggèrent que ce compositeur pourrait mériter une place bien plus centrale sur la scène italienne.

Les deux motets à trois voix enregistrés ici, **Ave Maria** et **O pulcherrima inter mulieres**, sont extraits des *Motetta trium vocum*, un recueil réunissant plusieurs compositeurs publié par l'imprimeur vénitien Antonio Gardano en 1543. Quatre compositeurs sont nommés sur la page de titre, où « Iachetus Gallicus » côtoie fièrement « [Cristóbal de] Morales Hispanus », « Constantius [Costanzo] Festa » et « Adrianus VVilgliardus [Willaert] ». Dans ce recueil, Jachet est, au vrai, le mieux représenté des quatre, avec douze pièces sur vingt-huit, agencées par groupes de trois selon leur modalité et écrites pour une étendue restreinte de deux octaves, avec deux voix supérieures et une inférieure (clef d'ut deuxième ligne–clef d'ut deuxième ligne–clef

d'ut quatrième ligne), ce qui fait qu'elles peuvent être interprétées avec des voix uniquement inférieures ou (comme ici) supérieures. *Ave Maria*, dans le mode mixolydien, est une œuvre uniment paisible qui rayonne de confiance en la sainteté de Notre-Dame, cependant que le *O pulcherrima inter mulieres* en mode phrygien véhicule davantage de la mélancolie associée à cette tonalité. Le texte puise son imagerie dans le Cantique des cantiques et la mise en musique reflète la douce amertume de phrases comme « tu as blessé mon cœur, ma fiancée, ma bien-aimée ».

Le motet **O vos omnes** a beau n'être écrit que pour quatre parties vocales, son poids émotionnel traduit sa position dans la liturgie de la Semaine sainte. L'expressivité de sa musique repose sur deux procédés, à commencer par la prépondérance de minimes passagères, comme dans la phrase « qui transitis per viam », où chaque voix descend tour à tour et lentement, créant en chemin une dissonance stridente. Passé la phrase homophonique « si est dolor similis » (1'29), les quatre voix se rejoignent pour une descente simultanée, incluant la plus extrême manifestation de la phrase descendante, où la partie de basse part sur l'ut central pour sombrer par degrés conjoints jusqu'à fa grave, via une douzième. Le second procédé est le contrôle du temps musical : dans la *secunda pars*, la vitesse du déroulement musical est ralentie à mesure que la texture se dépouille, renouant avec l'archaïque structure de l'imitation gémellée (duo ténor–basse puis alto–soprano, en contrepoint réversible) à « dissipatae sunt ». Les mots « Tristis est anima mea », prononcés par Jésus dans le jardin de Gethsémani, sont mélodiquement très statiques, et la texture se détend finalement jusqu'à la quiétude homophonique de « mortem autem crucis », qui s'emboîte dans une reprise de l'ouverture. Cette pièce atteint à une douleur et à une profonde tristesse grâce à des moyens musicaux tout simples.

La paternité d'**In illo tempore … Non turbetur** fut, au XVI^e^ siècle, au cœur d'un écheveau qu'on peine encore à démêler. Ce motet apparaît dans neuf sources, dont la plus ancienne, imprimée à Lyon par Jacques Moderne (cote 1539[5] dans l'index standard des premiers textes imprimés, le *Répertoire International des Sources Musicales*), l'attribue à Nicolas Gombert. L'imprimeur d'Augsbourg Melchior Kriesstein suit cette attribution (RISM 1545[3], 1546[5]) alors même que Moderne s'était ravisé au bout de trois ans (1542[5]) pour l'imputer à un certain « Iacquet » (sans plus de précision). Les Nurembergeois Berg et Neuber, qui n'étaient pas les plus scrupuleux dans leurs attributions, le disent de « Iaquet » (1555[10]) ; entretemps, en 1540, la maison vénitienne Gardano l'avait publié sous le nom de « Jachet » (RISM J17-1540) corrigé en « Giachet Berchem » dans une édition révisée (J14-1553[17] ; cette édition le présente comme l'œuvre d'un seul compositeur mais la musique n'y apparaît pas d'une seule et même main). Scotto, la maison rivale de Gardano, l'imprima une dernière fois (J8-1565) avec le nom « Iachet » ; enfin, un manuscrit de Trévise détruit pendant la Seconde Guerre mondiale opta, d'après l'index qui nous en a été conservé, pour « Iachet Berchem ». D'ordinaire, quand un imprimeur change le nom du compositeur auquel une œuvre est imputée, c'est un signe assez fiable que la seconde attribution est la bonne, de nouvelles informations s'étant fait jour. Mais là, il y a deux changements de nom entre les différentes éditions de Moderne puis de Gardano, ce qui rend les indices bibliographiques peu concluants, voire carrément inutiles.

Les indices stylistiques pourraient nous aider à trancher mais l'analyse est quelque peu entravée par le caractère incomplet de l'édition de Jachet de Mantoue comme par l'absence de l'œuvre de Jachet de Berchem dans les catalogues modernes. En l'état actuel de nos connaissances, le mieux que nous puissions dire est qu'*In illo tempore … Non turbetur* pourrait être soit de Gombert, soit de Jachet

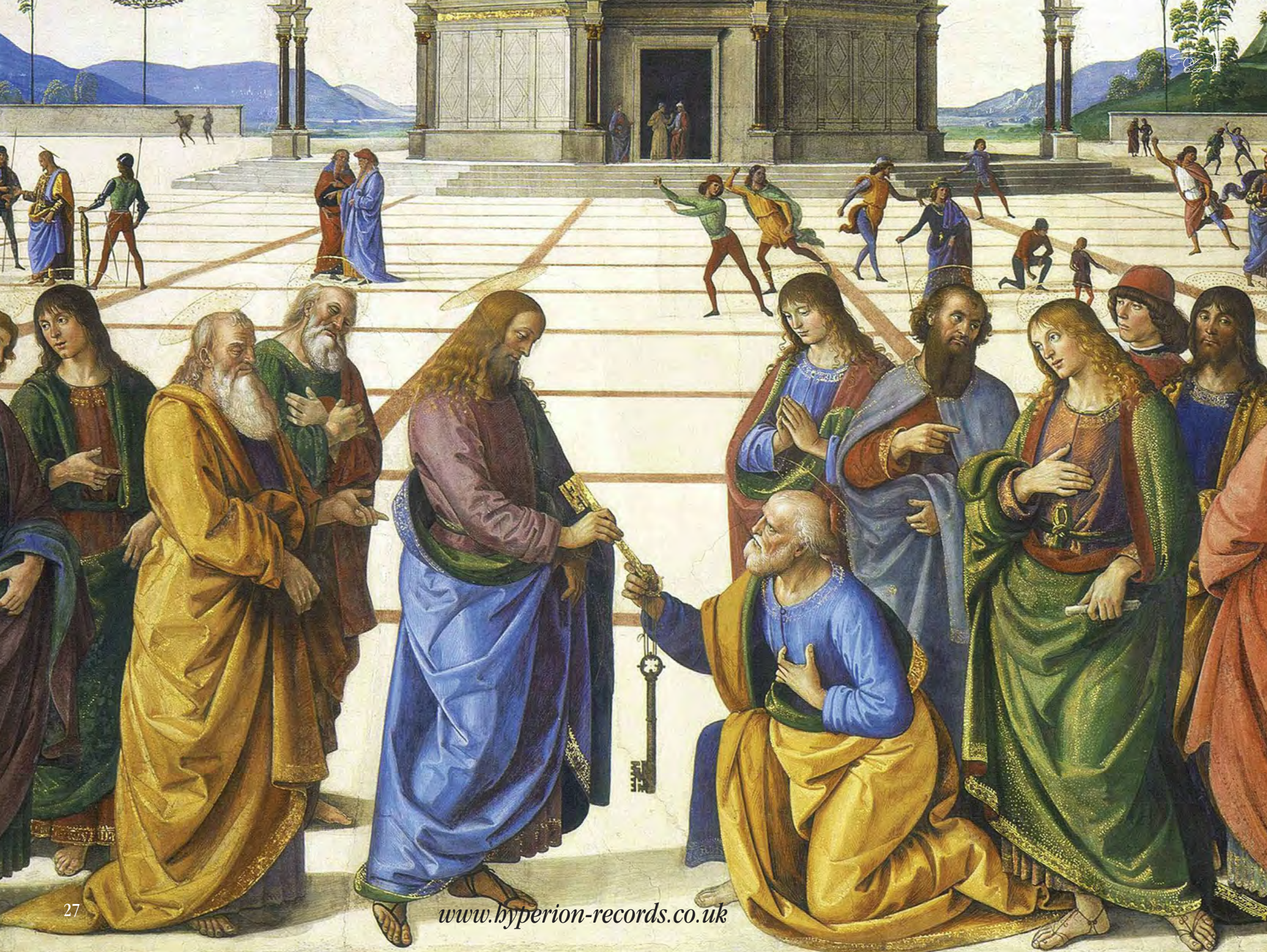
de Mantoue. Et l'incipit, commun à maints autres motets démarrant par « In illo tempore » juste pour indiquer que leur texte emprunte à l'un des Évangiles, ne fait qu'embrouiller encore un peu les choses. Notre pièce, elle, poursuit par « … dixit Jesus discipulis suis », qui ouvre aussi un autre motet à cinq voix de Gombert. Il n'est pas vraiment surprenant que Gombert ait pu mettre en musique deux passages de l'Évangile comme ceux-ci, Jésus étant fort enclin à abreuver ses disciples de propos que l'Église tardive semblait trouver importants, mais la similarité des textes complique réellement les choses.

Le présent texte paraphrase un épisode du chapitre 14 de l'Évangile selon saint Jean où Jésus enjoint à ses disciples d'avoir la foi (« Que votre cœur ne se trouble point ») tout en leur reprochant leur manque d'entendement (« Il y a si longtemps que je suis avec vous et tu ne m'as pas connu ? »). La surface musicale est relativement lisse, comme il sied au texte « Non turbetur », mais se fait plus insistante à « Philippe, qui videt me », avant un placide Alléluia final.

Domine, non secundum peccata nostra, l'une des œuvres les plus impressionnantes mais aussi les plus singulières de Jachet, représente, à certains égards, mieux le style des années 1535 que le motet contemporain *Surge Petre* (Pierre Attaingnant, 1535) tout en laissant paraître cette maîtrise de la forme que Jachet montre ailleurs. Il s'agit d'une pièce en trois sections, la deuxième se bornant aux voix inférieures—en réalité, les étendues vocales diffèrent du tout au tout, avec les sections extrêmes en clef d'ut première ligne–clef d'ut deuxième ligne–clef d'ut troisième ligne–clef d'ut quatrième ligne–clef de fa quatrième ligne–clef de fa quatrième ligne et la *secunda pars* en clef d'ut quatrième ligne–clef d'ut quatrième ligne–clef d'ut quatrième ligne–clef de fa quatrième ligne. L'ouverture, sombre, voit les deux parties de basse s'élever lentement de la note fondamentale, par-dessous une pédale de ténor. Les trois voix aiguës reprennent ensuite cette texture à l'octave supérieure, puis l'ensemble au complet se fait entendre pour la première fois au bout d'une quinzaine de brèves. Ce souci du contraste vocal aigu/grave est développé plus tard, quand un trio aigu introduit la phrase « quae fecimus nos » avant que « neque secundum » ne refasse s'élever les voix à partir d'un point grave mais cette fois bien plus vite avec, là encore, des notes tenues par-dessus. L'esthétique semble être, ici, celle des *varietas*, un concept de la fin du XV^e^ siècle dans lequel l'excellence compositionnelle s'atteignait en présentant plein d'idées et de textures différentes au sein d'une même œuvre. Mais c'est une expression plus moderne qui est trouvée pour « retribuas nobis », où ténor et basse s'exclament en tierces avant que les voix supérieures ne reprennent et n'ornent cette idée. La *prima pars* se clôt sur une cadence plagale prolongée.

La *secunda pars* à quatre voix repose sur des idées similaires, avec des passages rapides ascendants et de longues notes-pédales, dans le haut de la texture—une disposition des plus inhabituelles au XVI^e^ siècle comme à tout autre époque. Ce qui frappe le plus dans cette section, c'est la récitation quasi homophonique à « misericordiae tuae » et, de nouveau, à « facti sumus ». Entre les deux, le mot « pauperes » renverse la texture prépondérante, la voix la plus aiguë exécutant une séquence de rapides phrases en gammes cependant que les trois autres voix tiennent des notes longues. Cette section d'allure particulièrement expérimentale exhale une beauté harcelante liée au texte pénitentiel, qu'elle tente seulement, parfois, d'exprimer directement.

La section finale s'ouvre sur une autre utilisation fort efficace du contraste des textures : les voix supérieures restaurées tiennent une série d'accords éthérés, lentement changeants (« Adiuva nos »), avant que le chœur entier mette pas mal de vigueur à décrire « Dieu notre salut »

(« Deus salutaris noster »). Un autre trio de voix supérieures illustre « et propter gloriam nominis tui » et la texture complète revient pour l'imprécation « libera nos ». Un dernier contraste de textures et une nouvelle manipulation du temps musical surviennent à « propter nomen tuum », qui se résout peu à peu dans la cadence finale. Jachet emploie, ici, des méthodes fort différentes de celles, plus familières, utilisées dans *Surge Petre*, même si les deux pièces survinrent assez tôt dans sa longue carrière ; reste que *Domine, non secundum peccata nostra* a une étrange beauté qu'on retrouve rarement dans toute l'histoire de la musique.

STEPHEN RICE © 2015
Traduction HYPERION